

FOTOGRAFEREN ALS RITUEEL

R. Corbey¹

Wat gebeurt er, als er gefotografeerd wordt, op het niveau van het menselijk gedrag? Een eenvoudig antwoord op deze vraag is niet mogelijk. Fotograferen is een uiterst complex sociaal gebeuren, dat tal van aspecten en functies kan hebben, die variëren met de context en de betrokken personen. Laten we, in plaats van ons te verliezen in het soort abstracte bespiegelingen dat men in bepaalde theoretische werken over fotografie wel aantreft, bovenstaande vraag als volgt toespitsen: wat gebeurde er als er door commerciële fotografen als Edmond Fortier in Frans koloniaal Afrika gefotografeerd werd? In dit artikel zullen we bezien hoe typische voorbeelden van koloniale fotografie tot stand kwamen, en welke betekenis de handeling van het fotograferen voor de betrokkenen had.

De confrontatie van een aantal Europese mogendheden met subtropisch en tropisch Afrika gedurende de laatste decennia van de vorige eeuw was intensiever en grootschaliger dan ooit tevoren, en geschiedde vrij plotseling. Politiek en economisch gezien ging het om ingrijpende ontwikkelingen, maar ook op het niveau van het individu was de confrontatie met dit continent en zijn bewoners uitermate ingrijpend. In relatief korte tijd verlieten duizenden Fransen, Italianen, Belgen, Duitsers en Engelsen, met of, vaker, zonder aanhang, hun vaderland om zich in de nieuwe koloniën te vestigen, nauwelijks voorbereid op wat hun hier wachtte: enorme hitte, regenseizoenen, droogten, onontsloten, moeilijk bereisbare landschappen, gigantische afstanden, het tropisch regenwoud, vreemde aandoeningen, een andere planten- en niet ongevaarlijke dierenwereld en, niet in de laatste plaats, naast de overweldigende natuur een breed gamma van inheemse culturen, wier leden een andere huidkleur en een vaak nogal afwijkende fysieke constitutie hadden, onbegrijpelijke talen spraken en leefden op een wijze en met gebruiken waarvan men met verbijstering kennis nam.

Antropologen hebben voor het hun beroepsmatig vertrouwde complex van reacties dat onder zulke omstandigheden vaak optreedt -onder andere onzekerheid, verwarring, stress, desoriëntatie-, het begrip 'cultuurschok' geijkt. Het verschil tussen de antropoloog die zich in een andere culturele context begeeft en de *colon* met zijn witte tropenhelm en witte pak is dat laatstgenoemde er meestal niet helemaal alleen voorstond, maar leefde in een Europese enclave of kaste, hoe klein ook, die als antwoord op een cultuurschok, of de dreiging daarvan, haar culturele identiteit nadrukkelijk handhaafde -een voor de hand liggende reactie in een desoriënterende vreemde omgeving.

De Europese *colons* kwamen ter plekke meestal niet als onbeschreven bladen aan, maar met opvattingen, verwachtingen en waarderingspatronen die gekleurd

1 Dit artikel werd met toestemming van de auteur overgenomen uit zijn boek *Wildheid en beschaving. De Europese verbeelding van Afrika*, uitgegeven door Ambo te Baarn.

waren door in Europa gangbare stereotypen met betrekking tot Afrika en zijn culturen. Vanuit deze achtergrond was het continent in hun ogen, een ontzaglijk onontgonnen gebied, een wildernis. Ze zagen de inheemse bevolking meestal - er waren uitzonderingen, maar die behoorden tot een kleine minderheid - als onbeschaafde, primitieve, halfwilde, ja zelfs halfdierlijke wezens, goeddeels nog behorend tot het rijk van de natuur, en zichzelf als vertegenwoordigers van 'de' beschaving. Niet alleen door zijn feitelijke klimaat, landschappen, samenlevingen enzovoorts was Afrika anders, maar meer nog door de gangbare Europese betekening van het continent als wild(ernis), en de daarmee verbonden verwachtingspatronen.

Fotograferen, stelt Susan Sontag in haar essay *On Photography*, is vaak een rituele bezwering van angstgevoelens en onzekerheid, optredend in een nieuwe, onvertrouwde omgeving: '(Photographs) help people to take possession of space in which they are insecure. ... The very activity of taking pictures is soothing, and assuages general feelings of disorientation that are likely to be exacerbated by travel.'² Hoewel zij hier primair aan toeristen en reizigers denkt, is haar veronderstelling interessant in verband met de koloniale fotografie. Hier was immers bij uitstek sprake van een nieuwe, onoverzichtelijke wereld waarmee men geconfronteerd werd nadat men het vertrouwde leven in Europa abrupt vaarwel had gezegd. De koloniale fotografie werd dan ook aangegrepen als een manier om een houding te bepalen ten aanzien van wat onbekend of zelfs verontrustend was: tovenarij, andere manieren om met doden om te gaan, tatoeage, schedeldeformatie enzovoorts. Dit alles werd gefotografeerd, en zo als het ware onder controle gebracht, bezworen, tot iets onschuldigs gereduceerd, waardoor tegelijkertijd eigen gevoelens van angst en onzekerheid bezworen werden. Fotograferen creëert een gevoel van macht, van beheersing van de situatie. John Thompson, die in de jaren zestig van de vorige eeuw in China fotografeerde, schreef: 'I frequently enjoyed the reputation of being a dangerous necromancer, and my camera was held to be a dark, mysterious instrument which ... gave me power to see through rocks and mountains, to pierce the very souls of the people and to produce miraculous pictures by some black art.'³ Iemand bekijken of recht aankijken is niet alleen bij de mens vaak een teken van zekerheid en van beheersing van de situatie of van macht over de ander; de minder zekere of zich onderschikkende partij wendt de blik af of slaat hem neer.

Behalve dat het fotograferen hielp bij het onder controle brengen van de situatie, gebeurde er nog iets specifiekers. Het fotografisch ritueel had tevens een afweerfunctie. Door dingen die niet pasten in het Europese, burgerlijk-christelijke wereldbeeld, vast te leggen op een foto en te bestempelen als primitief, exotisch, bizar of curieus, ging men een nadere confrontatie uit de weg met culturen waarvan wereldbeeld, gedragscodes en rituelen in complexiteit en verfijndheid niet onderdeden voor eigen gezichtspunten en gebruiken, en die voor deze laatste een bedreiging vormden -alleen al omdat ze anders waren en reeds daardoor relativerend konden werken; aantoonde dat het ook anders kon, dat de eigen overtuigingen en waarden helemaal niet zo vanzelfspre-

2 Susan Sontag, *On Photography* (Harmondsworth 1984) 9.

3 Ik citeer naar Sarah Granham-Brown, *Images of Women. The Portrayal of Women in Photography of the Middle East 1860-1950* (Londen 1988) 60, die weer citeert naar F. Wakeman Jr., 'Lost China', *New York Review of Books*, 8 februari 1979.

kend waren als men dacht. 'A way of certifying experience, taking photographs is also a way of refusing it -by limiting experience to a search for the photogenic, by converting experience into an image, a souvenir.'⁴ In termen van de cognitieve psychologie van de school van Piaget: men accommodeerde niet, maar assimileerde, men paste zijn opvattingen niet aan aan (nieuwe informatie over) de werkelijkheid, maar wrong de werkelijkheid binnen het keurslijf van zijn bestaande opvattingen.

Door tovenaars en spijkerfetisjen te fotograferen hield men deze letterlijk en vooral figuurlijk op een afstand. De fotograaf verstopte zich achter zijn camera, en in het geval van zijn cliëntèle werd de buffer gevormd door de door hem geproduceerde ansichtkaarten, die bemiddelden in de omgang met dit vreemde land. Kijkend naar de ansichtkaarten zag de cliëntèle wat de fotograaf zag door de zoeker. De Afrikaanse wereld, en met name alles wat op de een of andere manier geladen of verontrustend was, werd systematisch geïnventariseerd, onder een Europese *native category* gesubsumeerd, en zo geneutraliseerd. Afrika werd betekend, en tegelijk vértkend; gerepresenteerd, in teksten, in foto's, en tegelijk gemisrepresenteerd. Afrika leek in foto's gevangen, maar in feite week het terug, daar waar men slechts zag wat men wilde zien, slechts zag wat men kon zien. Het album met ansichten uit de koloniën was een encyclopedie van Afrika, waarin alles opgesomd werd, netjes geordend volgens Europese gezichtspunten. Van zulke albums bestonden er in de koloniën en bij familieleden in Europa duizenden. Zo'n album kan men zien als een betekend systeem. Men kan het vergelijken met het familiealbum. Het ansichtkaartenalbum is (evenals het etnografisch museum of de op wereldtentoonstellingen in levenden lijve tentoongestelde *natives*) een betekening van de ander. Het familiealbum is de pendant daarvan, een zelfbetekening. Ook bij het biografische familiealbum wordt de werkelijkheid selectief weergegeven of, sterker uitgedrukt, actief geconstrueerd. Ziekte, dood, verdriet, seksualiteit, conflicten, geweldpleging ontbreken nagenoeg in deze fotografische kronieken. Feestelijke gelegenheden zoals verjaardagen, visites, feestdagen, geboorte, huwelijk, vakantie zijn oververtegenwoordigd. Pubers en adolescenten komen veel minder voor op de foto's dan baby's, kinderen, ouderen en bejaarden. Huiskamer en tuin zijn frequent optredende decors, slaapkamer, keuken of toilet niet. Professionele en huiselijke werkzaamheden zijn ondervertegenwoordigd. Men construeert een wereld die vooral beantwoordt aan de idealen die men koestert: geluk, saamhorigheid, harmonie, gezondheid, welvaart.⁵

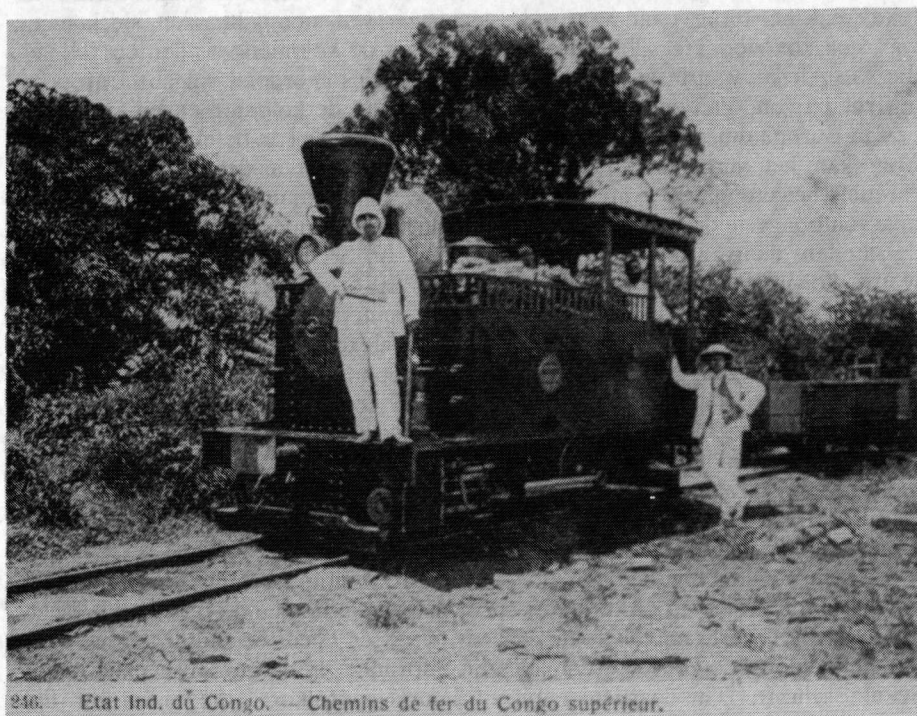
Het grote ideologische potentieel van de fotografie schuilt in wat wel de mythe of de illusie van de fotografische objectiviteit genoemd is. Het technische procédé suggereert een volstrekte objectiviteit. Men opent de sluiters, en het licht etst genadeloos, zo zou men denken, zijn informatie in de gevoelige plaat. Alan Sekula schrijft: 'This particular bit of bourgeois folklore -the claim for the intrinsic significance of the photograph- lies at the center of the established myth

4 Susan Sontag, *On Photography*. In dit artikel maak ik dankbaar gebruik van enkele suggesties van Joseph Rubinstein, 'Photographic facts: false realities', in: *Dialectical Anthropology* 5 (1981), 341-349.

5 Vergelijk voor het voorgaande Julia Hirsch, *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*, (New York/Oxford 1981), en Werna Oosterbaan, 'Lachende levens aan het strand. De tradities van de familiefotografie', *NRC Handelsblad*, 30 december 1988.

of photographic truth. ...The power of this folklore of pure denotation is considerable. It elevates the photographs to the legal status of document and testimonial. It generates a mythic aura of neutrality around the image.⁶ Ook de bijschriften dragen bij tot de illusie van objectiviteit. Maar uit onze analyses van de koloniale ansichtkaart blijkt iets anders. Als we stelselmatig letten op gegevens als omkadering, focus, hoek waaronder gefotografeerd is, selectie van onderwerpen, wat weggelaten wordt, ongewilde beïnvloeding en actieve manipulatie van het gefotografeerde enzovoorts, blijkt hoezeer bij het fotograferen een werkelijkheid gecreëerd wordt veeleer dan objectief vastgelegd, hoezeer fotografie zich even goed voor semiosis als voor mimesis leent, voor actieve betekening als voor passieve weergave.

De koloniale ansichtkaart, met haar wijde scala van onderwerpen, heeft iets episch. Er lijkt een epos te worden verteld, het relaas van een held die zich in onbekend gebied waagt, waar hij allerlei beproevingen doorstaat en grote daden verricht in naam van wat goed is. De held is de Europeaan, met name de Europese man. Europese vrouwen ziet men nauwelijks op de koloniale



Afb.1. Spoorlijntje in Belgisch Kongo. De zelfbewuste houding van de persoon voor op de locomotief laat zijn centrale rol in wat hier gebeurt, de 'ontsluiting' van een nieuw gebied, weinig twijfel bestaan.

6 A. Sekula, 'On the invention of photographic meaning', *Artforum* XIII (1975) nr. 5, 37-45, zie 37.

ansichtkaart, met uitzondering van missiezusters. Het onbekende gebied is de Afrikaanse wildernis. De moeizame grote verrichtingen van de Europeaan bestaan in het ontsluiten en in bezit nemen van dit gebied, in het verleggen van de grenzen van de beschaafde wereld (zie afb.1). Hij doet dit in naam van de Beschaving, de Vooruitgang. De begunstigde partij, ontvanger van het goed dat gebracht of bewerkstelligd wordt door de blanke man en vaak gezien als recalcitrant of zelfs als tegenwerker van diens *mission civilisatrice*, is de zwarte bevolking.

Een variant van dit epos is het relaas dat verteld wordt op de door missiecongregaties uitgegeven ansichtkaarten. Ook hier waagt zich een held of heldin -de missionaris, de broeder, de missiezuster- in de wildernis, waar hij of zij beprovingen doorstaat en grote daden verricht. Deze grote daden bestaan in het brengen van allerlei goeds, zoals medische hulp, onderwijs, kleding en met name het woord Gods. Zoals hun seculiere tegenhangers optreden in de naam van de Beschaving, opereren deze Europeanen in de naam van God. De begunstigten worden niet zozeer gezien als onbeschaafd alswel als ongekerstend, als heidenen. Was zojuist de primitiviteit van de inheemse bevolking een obstakel, hier is dat haar bijgeloof, en een belangrijke tegenspeler van de missionaris was dan ook de inheemse tovenaars of *féticheurs*.

Wij zien dus dat beide verschijningsvormen van een Europese discursieve activiteit over Afrika een uitgesproken narratieve structuur bezitten. In beide gevallen wordt met plaatjes, met foto's een verhaal verteld met een begin en een daardoor reeds gesuggereerd einde, met handelende personages, met een duidelijk verloop, met een teleologisch structuur, met een nagestreefd goed, met transacties, met een begunstigende en een begunstigde partij, met een gepostuleerd waardenstelsel enzovoort. Als we de zaak zo benaderen, blijkt dat de Afrikaan(se) een personage in een verhaal is, met een goeddeels merkwaardig passieve, receptieve rol ten aanzien van zijn of haar Europese tegenspeler. Het verdient dan ook aanbeveling om, wat tot op heden in de wetenschappelijk literatuur te weinig gebeurt, bij analyses van beeldvorming, ook in het geval van foto's, veel meer op narratieve structuren te letten in plaats van de Afrikaan los te maken uit zijn narratieve/discursieve context om zijn attributen *in abstracto* te bepalen.

Het ontsluiten en in bezit nemen van wat men zag als een wildernis, werd in de koloniale fotografie vastgelegd en tegelijk gesanctioneerd, voorgesteld als een natuurlijke, vanzelfsprekende gang van zaken, gevierd. Telkens weer valt de zelfbewuste, triomfantelijke houding van de gefotografeerde kolonials op. De feitelijke kolonisatie van het landschap werd begeleid door een discursieve of ideologische kolonisatie, die haar neerslag onder meer vond in de koloniale ansichtkaart. En dan was er nog een kolonisatie op spiritueel niveau: het in cultuur brengen van de wilde en zijn ziel. Als geobsedeerd gefotografeerde men telkens weer de aanleg van spoorwegen, de bouw van bruggen, uitgestrekte plantages, havenwerken, maar ook met Europese zorgvuldigheid geklede klassen van de missieschool, inheemse hoofden in westers uniform, missionarissen die de mis opdragen, inheemse vrouwen met kleding in Europese stijl of gezinnen naar Europees model. Men onderwierp het land met de vanzelfsprekendheid en de zelfverzekerde triomf die spreekt uit de pose van de koloniaal die heeft plaatsgenomen op de olifant die hij net geschoten heeft, of uit die van een koloniaal die poseert naast een waarschijnlijk door hem gedode gorilla. De

nonverbale signalen die duiden op nagestreefd, gepretendeerd of feitelijk leiderschap en op het claimen van een bepaald territorium, treffen we bij op de koloniale ansichtkaart voorkomende Europeanen telkens weer aan. Altijd gaat het daarbij om mannen.

Wat gebeurde er als koloniale fotografen als Edmond Fortier uit Dakar Afrikaanse vrouwen fotografeerden? Wat de Europese mannelijke waarnemer van de overweldigend complexe en rijke Afrikaanse etnografische realiteit vooral interesseerde, blijkt uit de selectie die hij bij het fotograferen maakte. Eindeloos herhalen zich dezelfde zorgvuldig geënceneerde lichaamshoudingen, eindeloos herhaalt zich de nadruk op de boezem en het stereotiepe, weinig zeggende onderschrift ('M'boum-vrouw'). Het individu, en zelfs het eigen karakter van de etnische groep telt niet, want de onderschriften leveren slechts een excuus om nog meer lichamen te kunnen bekijken. Telkens weer wordt het model uit de context van haar dagelijkse activiteiten, verwanten, woning, armoede, honger, ziekte, persoonlijke interesses enzovoort losgemaakt.

Met name bij deze afbeeldingen valt de actieve be- c.q. vertekening op die in het algemeen kenmerken is voor de koloniale ansichtkaart als een pictorieel discours over Afrika. De anonieme Afrikaanse wordt hier neergezet als voorwerp van de erotische belangstelling van de mannelijke koloniaal en wel op een zodanige manier, dat het lijkt alsof het seksuele met name aan haar kant te vinden is, en slechts in zoverre aan de kant van de Europese man als zij het uitlokt of oproept met haar erotische wezen. De seksuele belangstelling van de koloniaal wordt door bijschriften verhuld. We zien 'Soussou-vrouwen', 'Fulani-vrouwen', 'Diola-vrouwen' enzovoort, alsof het erom zou gaan vanuit het oogpunt van culturele interesse telkens een andere etnische groep te zien, en niet telkens een andere boezem, telkens een ander lichaam. Uit veel van de afbeeldingen van Afrikaanse vrouwen spreekt beschikbaarheid: zij zijn neergezet als beschikbaar (of, sterker nog, zich aanbiedend) voor Europese, mannelijke doeleinden -zoals Afrika, het maagdelijke continent, daarvoor beschikbaar was.

De Afrikaanse verschijnt op de koloniale ansichtkaart als een wellustig wezen, Afrika als een erotische droomwereld. Europa staat voor beschaving, beheersing, Afrika voor wildheid, impulsiviteit. De meer abstracte paradigma-tische tegenstelling tussen beschaving en wildheid ligt, om het wat techischer te formuleren, ten grondslag aan het syntagma, het relaas, het epos van Europa en zijn taak en verrichtingen in de wereldgeschiedenis, hier ten aanzien van Afrika en zijn nog ongecivileerde bewoners. Ik licht deze twee voor mijn benaderingswijze centrale begrippen, die ik vaker zal gebruiken, even toe. 'Paradigma' slaat op de abstracte tegenstelling die een betekendend systeem of een verhaal beheerst; in dit geval de tegenstelling beschaafd-wild (of analoge, daarmee metaforisch samenhangende begrippen). 'Syntagma' slaat op het verhaal zelf, zoals dat zich in de tijd afspeelt; in dit geval het relaas van een beschaafd volk dat, gevolg gevend aan zijn verplichtingen, naar Afrika ging en daar... enzovoort.

Als we bepaalde afbeeldingen uit de eindeloze reeks door koloniale fotografen geproduceerde naakten nader bekijken, valt iets op dat bijna geheel aan onze aandacht zou ontsnappen. De manier waarop een Fortier veel van zijn modellen gefotografeerd heeft, is hiervan een voorbeeld. Het lijkt alsof hij herinnerd wordt aan -en dan zelf probeert te herinneren aan- momenten van het menselijk bestaan die bij de in Europa gangbare leefwijze weinig kans



Afb.2.Een voorbeeld van Fortiers gevoel voor esthetiek. Het gaat om een zorgvuldig bestudeerd studioportret van een daarvoor aangeworven model.

krijgen. Zijn naakten zijn met instemming, met goedkeuring en vaak met onverholen bewondering gefotografeerd, met een gevoel voor esthetiek dat zijn foto's ver verheft boven de doorsnee opnamen (Zie afb.2). Hier lijkt niet het Europese beschavingsoffensief te worden gevierd, maar het koloniale naakt. Zijn beelden roepen de associatie op met het schitterende panorama in twintig delen van de teloorgaande culturen van Noordamerikaanse Indianen, *The North American Indian (1907-1930)*, levenswerk van Edward Curtis, ook al spelen naaktheid en erotiek daar geen rol van betekenis.

Toch creëert Fortier, evenals de andere koloniale fotografen, ook hier een erotische schijnwereld. Ook hij manipuleert zijn modellen, accentueert de ontblote boezem. Maar dit is een ander Afrika dan het primitieve, onbeschaafde. Wat hier zichtbaar wordt is ook wild, maar tevens zuiver, puur, onbedorven, fascinerend, lieflijk en vooral -mooi. Het is een paradijselijke, exotische wereld, die diepe, nostalgische verlangens oproept naar iets wat in Europa verloren leek te zijn gegaan. We worden herinnerd aan de figuur van de nobele wilde uit de Verlichting, de natuurlijke, door de beschaving nog onbedorven mens, aan de Afrikanen naar model van de Griekse atleet die de gravures bevolken in werken als Pieter de Marees' *Beschryvinge ende historische verhael van 't gout Koninckrijk van Gunea anders de Goutcuste de Mina genaemt* (1602) en aan een lange traditie van primitivistische paradijsvoorstelling in West-Europa. Zulke voorstellingen zijn vooral een topos van burgerlijke cultuurkritiek. Maar het gaat bij zulke uitingen van primitivisme en exotisme tevens om aspecten van een bepaalde habitus. Het waardevolle van deze centrale analytische categorie uit Bourdieus cultuursociologie schuilt onder meer in de nadruk die gelegd wordt op het (door en door geïncorporeerde) gevoelsmatige, evaluatieve aspect: een door socialisatie verworven manier van denken en van waarderen tegelijkertijd.

De waardering van andere culturen is door de geschiedenis heen haast nooit onverdeeld positief of negatief geweest, en was dat ook niet in het geval van de koloniale ansichtkaart. Mensen zitten ingewikkeld in elkaar, tegenstrijdige impulsen kunnen in hen worstelen om voorrang en fragmenten van verschillende discursieve praktijken al evenzeer, in weerwil van de moderne (postmiddeleeuwse) zelfbetekening van het westerse denken in termen van de ongefragmenteerde eenheid van het autonome, rationele subject. Nietzsche heeft er, tegen deze traditie in, op gewezen dat dit idee wel eens een fictie zou kunnen zijn, een *Volks-Vorurteil*, een *Hineindichtung* van regelmaat en identiteit.⁷ Gaat het niet inderdaad tot op zekere hoogte om een burgerlijk construct, een imaginair zelf dat zijn pendant kent in een al even fictief beeld van de irrationele, primitieve ander? Het is veelzeggend hoe Georg Hegel de zwarte Afrikaan typeert: wild, bandeloos, verstoken van alle moraal.⁸ Het zou interessant zijn de beeldvorming van de moderne filosofie, goeddeels het werk van gevestigde burgers, na te gaan met betrekking tot de boeren, de primitieven van Europa -want het platteland is het Afrika van Europa.

De waardering van *natives* is dus in principe ambivalent. Als personage in het narratief gestructureerde vertoog van Europese burgerlijke middenklassen over zichzelf worden ze soms positief, soms overwegend negatief neergezet,

7 Zie zijn *Werke*, redactie K. Schlehta, München 1969, deel II, 579-581, respectievelijk deel III, 489.

8 *Werkausgabe*, redactie E. Moldenhauer en K.M. Michel (Frankfurt am Main 1970) 122.

afhankelijk van allerlei omstandigheden. Nu eens worden ze bewonderd om hun grote seksuele activiteit, dan weer verguisd. Nu eens geldt hun onnozelheid als onschuld, dan weer als stompzinnigheid. Vaak zijn beide momenten tegelijkertijd aanwezig. Op Fortiers fraaie opnamen komt sterker dan op de meeste andere het positieve moment naar voren. Fotograferen was voor hem, meer dan voor veel andere koloniale fotografen, een hommage aan de schoonheid en de waardigheid van de vrouwen die hij fotografeerde, en het contrast tussen zijn opnamen en ansichten of de banale directheid van sommige handgeschreven commentaren van kolonialen op ansichtkaarten is groot. De als zuiver en onbedorven ervaren natuur van de uitgestrekte Afrikaanse landschappen en hun bewoners bood Europeanen tevens een mogelijkheid om te ontvluchten aan de als verstikkend ervaren, hectische stedelijke beschaving van Europa, een mogelijkheid om een 'natuurlijk' leven te leiden.

Maar ook in dit geval, waar het om inheemse vrouwen ging, was het fotograferen een manier om zijn (*sic*) houding te bepalen, om met de situatie, met de confrontatie, met naaktheid, met eigen gevoelens om te gaan. Ook voor fotograferende antropologen, wie het niet om commercieel interessante plaatjes maar om anatomische gegevens te doen was, gold dit, op een andere manier. Een echte confrontatie, in de zin van ontmoeting, van persoonlijke omgang, kwam niet of nauwelijks tot stand. De relatie was *verdinglicht*. Tussen blanke man en zwarte vrouw stonden camera en ansichtkaart. Het ging bij het fotograferen om een betekening vanuit Europese, mannelijke voorstellingen en verlangens. Met name de beschikbaarheid van de inheemse vrouw en, metaforisch, van kolonie en continent, werd tot uitdrukking gebracht, en door het maken van de opname werden zij symbolisch in bezit genomen.

De door mensen in verschillende culturen ervaren ruimte van de *Lebenswelt* (Husserl) is niet homogeen en neutraal zoals de puur kwantitatieve ruimte van de natuurwetenschappen. Ze is heterogeen, kent verschillende, kwalitatief onderscheiden en anders betekende sferen, gescheiden door (categoriale) grenzen. Algemeen wordt in de meest uiteenlopende culturen een onderscheid gemaakt dat analoog is aan het onderscheid dat de Grieken maakten tussen kosmos en chaos, tussen de oecumene, de door mensen bewoonde, georganiseerde en dienovereenkomstig ingerichte wereld, en de onbeschaafde periferie daarvan, slechts bewoond door barbaren, monsters en demonen. Mircea Eliade heeft aangetoond hoe het 'kosmisch' -het woord heeft connotaties van orde en schoonheid- karakter van de eigen, menselijke wereld te maken heeft met het gewijde, sacrale karakter van deze sfeer die innig verbonden is met het heilige.⁹ Dit heilige of transcendente is meestal het intensiefst tegenwoordig in het centrum van de ruimte, in tempel of kerk, in Jeruzalem, Mekka of Rome. Het structureert deze ruimte, heiligt deze, sticht een kosmische orde.

Het in bezit nemen van nieuw, tot de barbaarse periferie behorend grondgebied gaat, zoals Eliade aantoont, in traditionele samenlevingen gepaard met rituele handelingen die de ruimte wijden en 'kosmiseren'. De puur fysieke aanwezigheid van mensen in het nieuwe gebied is niet voldoende om dit deel van

9 Zie, ook voor het navolgende, zijn *Das Heilige und das Profane* (Hamburg 1957) en talloze heruitgaven en veralingen, hoofdstuk 1. Vergelijk ook G. Gusdorf, *Mythe et métaphysique* (Parijs 1953).

de chaos bij de kosmos in te lijven. Een voorbeeld is het vedische ritueel van de oprichting, ter plekke, van een vuuraltaar, gewijd aan Agni. Ook kunnen we denken aan de kruisen die door Portugese en Spaanse conquistadores opgericht werden in de Nieuwe Wereld, en aan de *padrões*, gedenkstenen die Portugese ontdekkingsreizigers aan nieuwe kusten achterlieten. *Het kruis geplant in een onbekend negerland van Midden-Afrika*, luidt de titel van een boek uit 1921 dat de missie van de Witte Paters in dit nieuwe gebied beschrijft.¹⁰ Pas door deze rituele handelingen wordt de betreffende ruimte bewoonbaar.

Antropologen als Arnold van Gennep, Victor Turner en Mary Douglas hebben gewezen op het ingrijpend karakter dat het overschrijden van (categoriale) grenzen voor mensen heeft, en op de rol van het ritueel als begeleiding, fasering en vergemakkelijking van grensoverschrijdingen in de (kwalitatieve) tijd, de (kwalitatieve) ruimte, op het levenspad -van meisje naar rijpe vrouw, van heiden naar christen, van levend naar dood, enzovoort. Niets is zo geladen als de grenslijn, het grensgebied tussen verschillende kwalitatief onderscheiden sferen. Wat of wie zich daar bevindt is 'betwixt and between', limineel (letterlijk: op de drempel), en als zodanig gevaarlijk, onrein.¹¹ De grens tussen wildheid en beschaving is de sfeer van het monstrueuze, de sjamaan, de heks, de weerwolf.

De koloniale fotografie nu vond precies op de grens tussen beschaving en wildheid plaats. Zij fungeerde als een *rite de passage* (Van Gennep) die de inbezitneming van een nieuw territorium begeleidde, de confrontatie met de onbeschaafde periferie van de beschaafde wereld of, en een minder seculier idioom, met de heidense, demonische periferie van de Augustijnse *civitas Dei*. Ook de koloniale fotografie kan gezien worden als een ritueel van 'kosmisering', het tot kosmos maken van de chaos, als een symbolische annexatie. Zij droeg bij tot de ordening van het schijnbaar ordeloze, de betekening van nieuwe, onvertrouwde, vreemde gegevens, hun situering binnen het vertrouwde semantische veld, de bezwering en eliminatie tegelijk van anomalieën, alsook, tegelijkertijd, van de angsten en onzekerheid die deze oproepen. Door te fotograferen ontworstelde de fotograaf zich aan zijn eigen liminele positie.

In deze Europese semiosis was voor de eigen discursieve activiteit van de oorspronkelijke bewoners van Afrika, voor inheemse gezichtspunten geen plaats. Ook op dit niveau walsten de koloniale mogendheden als een moloch over de Afrikaanse culturen heen. Men arriveerde met de camera in de hand. In deze context was het fotograferen een imperialistisch gebaar bij uitstek, een gebaar van onderwerping. Vastgelegd op de gevoelige plaat, op een manier die Europese vooroordelen tot uitdrukking bracht en opnieuw bevestigde, leek deze wereld definitief te overzien, definitief beschikbaar. Wat aanvankelijk duister was leek doorzichtig geworden, wat vreemd was bezworen. Maar de vermeende toeëigening faalde. De objectiviteit van de koloniale ansichtkaart was slechts een schijnbare, de doorzichtigheid een illusie. Fotograaf en consument van deze opnamen bleven gevangen in hun eigen vooroordelen, hun eigen preoccupaties, hun eigen dromen.

10 Door J.M.M. van der Burgt, een uitgave van de Witte Paters te Boxtel.

11 Vergelijk V. Turner, *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual* (Ithaca/Londen 1967), hoofdstuk 7: 'Betwixt and between: the liminal period in "rites de passage"'.